

ЖАНР «ЗАПИСНЫХ КНИЖЕК» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: ОТ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО К ХУДОЖЕСТВЕННОМУ*

3. Паперный в монографии-размышлении о записных книжках Чехова выдвинул два, только на первый взгляд, парадоксальных тезиса: «Записные книжки Чехова — это не только записные книжки, это сам Чехов» [1, с. 19]; «Записная книжка Чехова — одна из самых загадочных его книг» [Там же, с. 2]. При чтении записных книжек Достоевского, Толстого, Чехова, Ахматовой, Платонова, Эрдмана, Цветаевой, Твардовского, Ерофеева, Довлатова возникает чрезвычайно сложный читательский, профессиональный, редакторский рецепционный комплекс: безусловное узнавание авторского лица, его художественного голоса при странной аранжировке бытом, в том числе счетами, адресами, констатацией здоровья/нездоровья, ежедневными хлопотами. Встреча знакомых фраз, мотивов, сюжетов, которые даже в неизменном виде приобретают иной смысл в каноническом тексте, и одновременно — непременный эффект радости от этого узнавания, которое дает возможность увидеть движение от «дамы с мопсом» к «Даме с собачкой», от «парень он — необыкновенный» к «парень он — обыкновенный». Записные книжки чаще всего — писательская установка на прямоговорение для себя, оборачивающаяся особой недоговоренностью, «мерцанием» текста для других.

Записные книжки — тот жанр, в котором с особой очевидностью «проговаривает» себя тип личности писателя, его психология творчества, неповторимость его «трудов и дней».

Поэтому весьма различные причины их ведения и характер оформления. Так, Достоевский «заполнял тетради не подряд. Он мог открыть любую страницу, иногда частично исписанную, чтобы торопливо зафиксировать в ней новые мысли и образы. Нередко он переворачивал страницы слева направо, открывал тетрадь с обратной стороны и писал некоторое время в порядке, противоположном принятому ранее...» [2, с. 6]. Чехов упорядоченно и целенаправленно вел четыре записные книжки с 1891 по 1904 г., каждой из которых определял особую роль. Твардовский писал свои «Рабочие тетради» сорок лет. Для Маяковского записные книжки — это буквально записные книжки, фиксирующие его стихи, еще не разбитые на лентку.

Отсюда — разнообразие авторских обозначений жанра: записная книжка, рабочие тетради, наброски, зарисовки, листки из дневника, тетрадь, заметки, записки, записи и даже «письменные книги» (Достоевский) вплоть до «психоза, образовавшегося за долгие годы» (Твардовский) и «прерывистый след», «порыв к отдушине» (Нагибин).

* Исследование выполнено в рамках интеграционного проекта УрО-СО РАН «Эволюция жанров в русской литературе XVII–XX вв. и региональные традиции Урала и Сибири».

Отсутствие оформления записных книжек как целого, фрагментарность, эпизодичность, временная дискретность, смысловая пестрота, совмещение в пространстве текста бытовой и авторской личностей, «эстетическая непричесанность», несовпадение авторского целеполагания (чаще всего не возникало желания публиковать) и читательского восприятия опубликованного как текста, завершённого самой жизнью, обусловило метафоричность и оценочность в определении жанра со стороны исследователей, самое «спокойное» из которых — «творческая лаборатория».

О записных книжках и тетрадях Достоевского: «творческие рукописи», «творческие дневники», «дневник для себя», «летопись духовной жизни», «ценный материал». О записных книжках Чехова: «бессмертные черновики», «черновой жанр», «книжка эмбрионов», «черновик черновика», «идеографические знаки», «драгоценное свидетельство... духовной жизни», «загадочная книга», «поэтическое хозяйство», «тихая книга», «редкостный жанр». О Хлебникове: «поэтическая обсерватория». О записных книжках и «листах из дневника» Ахматовой: «новеллы», «бесценный материал». О рабочих тетрадях Твардовского: «автобиографическое повествование», «последняя книга художника», «литературная хроника», «сплав дневника и тетрадей», «история великой души». О Ерофееве: «малый миф». О записных книжках Довлатова: «книга небывалого жанра», жизнь, превращённая в «соло на удервуде».

При всем разбросе определений, вызванном некой маргинальностью и резкой индивидуальной маркированностью жанра, очевидно, что доминантной в попытке номинации жанра становится сложная диалектика документального и художественного, бытового и бытийного, случайного и закономерного, написанного «здесь и сейчас» и воспринимаемого как сотворённого для «везде и всегда». Одной из центральных проблем жанра записных книжек становится проблема исследования самого механизма скрещения, со-бытия в нем внеэстетической и эстетической реальности.

Думается, возможно выделить три дискурсивных тактики в этом со-бытийном потоке исследуемого жанра. Во-первых, существование художественно значимых и завершённых в эстетическом плане фрагментов в контексте самих записных книжек. Во-вторых, обретение художественного статуса в контексте художественного произведения. В-третьих, обретение художественного статуса путем имитации «подсобного» жанра в движущемся контексте историко-литературного процесса.

I. Контекст записных книжек.

Художественное целое в рамках записных книжек жанрово оформляется весьма традиционно: афоризм, анекдот, пейзажная зарисовка, уличная сценка, психологический портрет, скетч, психологическая миниатюра, притча, мини-рассказ.

В записных книжках и тетрадях Ф. М. Достоевского целая россыпь определений, тяготеющих к афоризму, что говорит о присущей писателю склонности к обобщениям (особенно в 1870-е гг.): «Эстетика есть открытие прекрасных моментов в душе человеческой, самим человеком же для для само-

совершенствования» (21, 256) [3]; «Кто слишком любит человечество вообще, тот, большую частью, мало способен любить человека в частности» (21, 264). Реже встречаются вполне завершённые по сути и форме высказывания, как, например, запись от 16 апреля 1864 г., имеющая автобиографический характер: «Маша лежит на столе. <...> то есть жизнь бесконечная» (20, 172–175). Раздумья о смерти жены перерастают у писателя в философское размышление о личном бессмертии и возможности будущей мировой гармонии [4]. Примеры чеховского афоризма и анекдота: «Женщины без мужского общества блекнут, а мужчины глупеют» [5, с. 159]; «Дедушке дают покушать рыбы, и если он не отравляется и остается жив, то ест ее вся семья» [Там же, с. 158]. Эти же жанры активны и у Довлатова: «Больше коммунизма я ненавижу антикоммунизм». Так же, как и у Чехова, у писателя конца XX в. продуктивными становятся зарисовки, скетчи и байки: «В присутствии Алешковского какой-то старый большевик рассказывал: — Шла гражданская война на Украине. Отбросили мы белых к Днепру. Распрягли коней. Решили отдохнуть. Сажу я у костра с ординарцем Васей. Говорю ему: “Эх, Вася! Вот разобьем беляков, построим социализм — хорошая жизнь лет через двадцать наступит! Дожить бы!..” Алешковский за него докончил: — И наступил через двадцать лет — тридцать восьмой год!» [6, с. 245–246].

Безусловной художественной завершенностью обладают у Твардовского пейзажные прозаические миниатюры, что, скажем, почти немислимо у Чехова и невозможно у Довлатова, но есть у Ахматовой: «Сломалось лето как-то вдруг. Оно стояло в ровном напряжении жарких дней, в ожидании дождя, и как только прошел первый грозовой дождь, пошла другая погода, похолодало, и хотя вновь потеплело после больших дождей, но уже не по-прежнему. Жаркое, молодое, казалось, только набиравшее силу, чтобы развернуться, оно вдруг и окончилось, уже позади его цветение и пение, запахи сена, уже и хлеба не пахнут, перестоявшие, обмытые и прибитые, прогнутые дождями. Впереди уже другие запахи, иной поры запахи — грибной, картофельной ботвы, яблок» (2000, 12, 131 [7]).

Таким образом, и в записных книжках являет себя творческий почерк писателя «несомненным единством своего общего стиля» (Л. Гроссман), самими жанровыми предпочтениями.

II. Контекст художественного произведения.

Примеров перехода фрагментов записных книжек в контекст художественного произведения множество, поскольку в этом процессе реализуется главная функциональная значимость жанра: темы, заметки, отрывки, мысли, сюжеты, мотивы, образы, герои входят в новое художественное целое. Но сам механизм «переноса» может быть различен.

1. Фрагмент переносится без видимых изменений.

Достаточно редкий случай, ибо помещенный в новый контекст текст обогащается и новым концептуальным смыслом. Так, записанная Достоевским в Сибирской тетради под № 7 острожная легенда об убийстве за луковицу (4, 235), полностью перенесенная в «Записки из Мертвого дома», ста-

новится поводом для размышлений о неравенстве наказаний за одни и те же преступления (4, 42–43). У Довлатова, например, вопросы, которые задают в Пушкинских Горах любознательные туристы экскурсоводу, — полностью перешли в «Заповедник», в том числе и знаменитый пассаж о том, что в Михайловском «девочки совсем не отдохнули»: «— Клара! Ты меня слышишь?! Ехать не советую! Тут абсолютно нет мужиков! Многие девушки уезжают, так и не отдохнув!» [6, с. 289]. Но и в этом случае происходит «расширение» текста. Для Довлатова в «Заповеднике» тайным и напряженным сюжетом становится сюжет «обветшания культуры», в котором процитированный монолог приобретает смысл очередного звена, толкающего героя к решению эмигрировать из России.

2. Фрагмент переносится со значительными изменениями.

Классический пример — чеховские записные книжки, которые играли роль «черновиков черновика» его повестей и рассказов (З. Паперный обстоятельно исследовал трансформацию чеховской мысли от замысла, зафиксированного в записной книжке, до его реализации в ставшем каноническим тексте [1]).

3. Контаминация разных фрагментов записной книжки.

В записных книжках Вен. Ерофеева зафиксированы «народные заговоры и средства», а также дается обширная цитата формы церковного отлучения. В эссе «Василий Розанов глазами эксцентрика», которое строится на противопоставлении «они — мы (я и Розанов)» и имеет бытийно-временной, культурологический, личный характер: «Вы пройдете, надо полагать, а мы пребудем» [8, с. 163], соединенные в единый текст интонации и лексические знаки заговора и отлучения усилены прямой авторской эмоцией: «Вот, вот! Вот что для них годится, я вспомнил: страшная формула отречения и проклятия. “Да будьте вы прокляты в вашем доме и в вашей постели, во сне и в дороге, в разговоре и в молчании. Да будут прокляты все ваши чувства: зрение, слух, обоняние и все тело ваше от темени до подошвы ног!” (Прелестная формула). Да будьте вы прокляты на пути в свой дом и на пути из дому, в лесах и на горах, со шитом и на щите, на кровати и под кроватью, в панталонах и без панталон! Горе вам, если вам, что ни день, омерзительно. Если вам, что ни день, хорошо — горе вам! (Если хорошо — четырежды горе!). В вашей грамотности и вашей безграмотности, во всех науках ваших и во всех словесностях, — будьте прокляты! На ложе любви и в залах заседаний, на толчках и за попитрами, после смерти и до зачатья — будьте прокляты. Да будет так. Аминь» [Там же].

4. Развертывание текста.

Чаще всего это касается сюжета и сюжетных линий. Здесь можно сослаться опять же на Сибирскую тетрадь Достоевского, которая стала для него «своеобразным конспектом» (4, 275), где за отдельными фразами, записями скрывались жизненные ситуации, характеры, рассказы каторжников, которые впоследствии всплывали в памяти и воплощались в сюжеты и героев его произведений (не менее половины из 522 записей), а также его записные книжки к «Дневнику писателя» 1870-х гг. Но нередки случаи

моментально зафиксированной мысли, которая «узнается» в художественном произведении при обнаружении лексического сходства. В данном случае исследователь имеет возможность прикоснуться к тайне творческого волеизъявления.

Размышляя о романе Солженицына, А. Твардовский «проговаривает» ядро своей этической эстетики: «И вся суть в одном-единственном секрете: авторская ненависть к Сталину, вполне понятная сама по себе, не опирается на такое знание личности, обстановки и обстоятельств в данном случае, как во всех других случаях, когда он, автор, знает то, о чем ведет речь поистине лучше всех на свете (2000, 12, 127). В данном случае мы имеем дело с редким вариантом «обратной связи», когда писатель оценивает «чужое» слово через «свое», уже воплощенное: «Вся суть в одном-единственном завете: / То, что скажу, до времени тая, / Я это знаю лучше всех на свете — Живых и мертвых, — знаю только я».

III. Контекст историко-литературного процесса.

Почти все, пишущие о жанре записных книжек, утверждают, что факт посмертной публикации переводит «черновой жанр» в явление эстетического характера. С уверенностью можно сказать, что так произошло с записными книжками Чехова, Ахматовой, рабочими тетрадями Твардовского. Они воспринимаются не только как документальный и бесценный источник сведений о жизни и творчества писателя, но как самостоятельное художественное произведение. К ним применимо замечание З. Паперного по поводу «особого характера того эстетического наслаждения, которое испытываем мы, читая эти книжки. Оно включает в себя некоторую загадочность, большую, чем при чтении завершенных произведений. И значит — требует большей активности от читателя» [1, с. 153–154].

Однако в данном случае нас интересует не столько рецепционный эффект, сколько онтологические характеристики самого текста. Последняя треть XX в., определяемая как эпоха постмодернизма, сделала возможным саму фрагментарность, клиповость, цитатность и даже внешнюю необязательность высказывания «записок на полях жизни и литературы» оценивать как сознательно / бессознательно эстетически оформленное высказывание, как художественное целое, организованное по весьма внятным и уже конвенциональным законам. Так, «Записные книжки» Вен. Ерофеева, невзирая на специфику процесса их создания, являются неотъемлемой частью его личного художественного мифа: «Но и в малых мифах выступает целостность лица, из которого нельзя убрать ни единой черточки, настолько полно в нем воплотилась идея. Ее нельзя выразить отчетливо и в сотне трактатов — но можно увидеть в недавнем современнике, которого потомство спешит зачислить “в разряд преданий молодых”. Итак, чтобы понять идею времени, мы должны посмотреть ему в лицо. Чье лицо на исходе 20 в. останавливает наш взгляд? Чья личность перерастает в миф?» [9, с. 3].

Внешне Вен. Ерофеев следует сложившейся традиции документальной основы жанра. Его записные книжки фрагментарны, что подчеркнуто графической разорванностью, несут в себе материалы подготовительного ха-

рактера, в них заносятся обширные цитаты из разнообразнейших литературных источников, щедро разбавленные подслушанным «уличным знанием», они пестрят фамилиями знакомых и друзей писателя. Но здесь уже нет бытовых записей, точнее, быт сразу и прямо соотносится с бытием: «Осталось: 600 раз пообедать, 12 раз сходить в (?) и т. д.» [8, с. 317].

Художественное целое «Из записных книжек» Вен. Ерофеева создается единой мотивной структурой, единой бытийной авторской интенциональностью, подчеркнутой условностью пространства, единообразием речевого высказывания (формульность, афористичность, лаконизм), наличием контрапунктов: «И еще женское имя: Агентура» [Там же, с. 295]; «Еще жен(ское) имя: Прокуратура (просто Прошка)» [Там же, с. 312]. Особую роль в организации художественного мира «Из записных книжек» играет их временной дискурс. Во-первых, в них отчетливо встает конкретно-историческое — «советское» — время, отрефлектированное автором в открыто язвительно-саркастическом ключе: «Надо привыкать шутить по-”Крокодилыски”, например, так: “Будь у нее формы, я взял бы ее на содержание”» [Там же, с. 283]; «В 1956 г. стало известно, что Олег Кошевой был педерастом. Это послужило причиной фадеевского самоубийства» [Там же, с. 284]; «Популярной в 20-е гг. была поварская вегетарианская книга с названием “Я никого не ем”» [Там же, с. 293]; «Признаки верного благополучия в семье 20-х гг.: герань, гардины, граммофон» [Там же, с. 293]; «Колхоз дело добровольное: хошь, не хошь, а вступать надо» [Там же, с. 298]; «Дегенеральный секретарь» [Там же, с. 305]; «Держись!» [Там же, с. 315]; «В “Правде” 37 г. Статья “Колхозное спасибо Ежову”». [Там же, с. 318]; «Советская власть стала взрослеть тоже на 37 году» [Там же, с. 320]; «В этом, конечно, есть своя правда, но это комсомольская правда» [Там же, с. 331]; «Покупайте советские часы — самые быстрые в мире» [Там же, с. 335].

Во-вторых, личное и творческое время писателя не только не подчинено конкретно-историческому, оно вне его и соотносено со временем культурным, прежде всего — библейским: «О благородстве спорить нечего. У Матфея уже изложены все нормы благородства» [Там же, с. 285]; «Лично я убежден в историчности Адама и Евы» [Там же, с. 288]. Конкретно-историческое время — абсурдно, ирреально, амбивалентно, призрачно: «Mutantur tempoга. В правлениях совхозов висят портреты патера Менделя. Стаханов, преклонный старик, застрелен в затылок при попытке к бегству ракетой “земля-воздух”. Проходимец Лысенко объявлен врагом народа, а Надежда Крупская уличена в лесбиянстве. Мичурин, оказалось, на своем участке в Козловске выполнял задание фашистских агентур. Сыновья удавлены. “Чорт” снова пишется через “о”, а “весна” через “ять”» [Там же, с. 295]. Основной и подлинной мерой становится Библейское время, ощущаемое В. Ерофеевым как личное: «Что ж, и мне тоже свойственно бывает томиться по прошлому, по тем временам, например, когда еще твердь не отделилась от хляби, а только тьма изначальная» [Там же, с. 397]. Заданные в записных книжках временные координаты не только крепят их художественный мир, они легко узнаваемы. Тот же принцип отторжения от реального времени и прорыв

к Вечности заложен в поэме «Москва — Петушки», являя присущую Вен. Ерофееву художническую концепцию мира и человека.

С. Довлатов со всей очевидностью делает установку на создание и публикацию книги-имитации, книги — жанровой стилизации. Уже заявленные в названии структурно-смысловые связи свидетельствуют об этом. Номинация жанра — «записные книжки», указывающая на традицию, прежде всего, конечно, чеховскую, конфликтно подзаголовкам — «Часть первая. Соло на ундервуде (Ленинград, 1967–1978)» и «Часть вторая. Соло на ИВМ (Нью-Йорк. 1979–1990)», которые ориентируют на жесткую «сделанность» и продуманность текста, с прямой констатацией его пространственно-временных координат. В довлатовском тексте существуют, пересекаясь, дополняя друг друга или вступая в некий конфликт, две дискурсивных практики — внешняя необязательность записей и их внутренняя строгая собранность. Первая идет от открытого следования традиции жанра. Хорошо известно признание писателя, неоднократно повторенное им, в том числе и на страницах своей записной книжки: «Можно благоговеть перед умом Толстого. Восхищаться изяществом Пушкина. Ценить нравственные поиски Достоевского. Юмор Гоголя. И так далее. Однако похожим быть хочется только на Чехова» [6, с. 271]. Вторая — от явной задачи преобразить и постичь «мелочи жизни» художественно.

Так, С. Довлатов очень внимателен к приметам и знакам своего времени, неслучайно для его записей характерны временные зачины: «Это было лет двадцать назад» [Там же, с. 271]; «Это произошло в 20-е годы» [Там же, с. 270]; «Это было после разоблачения культа личности» [Там же, с. 278]; «Это было в семидесятые годы. Булату Окуджаве исполнилось 50 лет»; «В двадцатые годы моя покойная тетка была начинающим редактором» [Там же, с. 284]. Но, во-первых, Довлатов не преминет дискредитировать бытовое время категорией абсурда: «По радио сообщили: “Сегодня утром температура в Москве достигла двадцати восьми градусов. За последние двести лет столь высокая майская температура наблюдалась единственный раз. В прошлом году»» [Там же, с. 273]. Во-вторых, обязательно обнажит принципиальную многоверсионность его восприятия и оценки (именно Довлатову принадлежит ставший знаменитым афоризм: «наша память избирательна, как урна»): «Беседовал я как-то с представителем второй эмиграции. Речь шла о войне. Он сказал: “Да, нелегко было под Сталинградом. Очень нелегко...” И добавил: “Но и мы большевиков изрядно потрепали!” Я замолчал, потрясенный глубиной и разнообразием жизни» [Там же, с. 308]. Авторская личность в «записных книжках», как это и положено творческой личности, существует в ином временном измерении. Прежде всего во времени культуры, которое воспринимается как вечная и личная, приватная «домашность» (О. Мандельштам), противопоставленная конкретному времени: «Арьев говорил: — В нашу эпоху капитан Лебядкин стал бы майором» [Там же, с. 252]; «Оказались мы в районе новостроек. Стекло, бетон, однообразные дома. Я говорю Найману: — Уверен, что Пушкин не согласился бы жить в этом мерзком районе. Найман отвечает: — Пушкин не

согласился бы жить ... в этом году!» [6, с. 259]. Довлатов не пафосен и не запанибрата с героями культуры, он «свой» в этой филологической «семье», поэтому может с уверенностью завершить первую часть записных книжек утверждением, только на первый взгляд иронического характера: «Самое большое несчастье моей жизни — гибель Анны Карениной» [Там же, с. 289].

Финальные строки «Соло на IBM» посвящены размышлением о сути и предназначении литературы в жизни, в том числе и приватной жизни автора: «Что такое литература и для кого мы пишем? Я лично пишу для своих детей, чтобы они после моей смерти все это прочитали и поняли, какой у них был золотой папаша, и вот тогда, наконец, запоздалые слезы раскаяния хлынут из их бесстыжих американских глаз!» [Там же, с. 347]. Своеобразная зарифмованность финалов двух частей записных книжек — только один из способов создания «книги небывалого жанра», в которой автор превратил в «словесность, подлинно изящную, милый словесный сор застольных разговоров, случайных, мимоходом, обменов репликами, квартирных перепалок. Эфемерные конструкции нашей болтовни, языковой воздух, мимолетный пар остроумия — все это не испарилось, не умерло, а стало под его пером литературой» [10, с. 463].

Итак, один из самых загадочных жанров русской словесности — записные книжки — в финале XX в., сохраняя маску достоверности и документальности, окончательно подтвердил и утвердил свой художественный статус.

Примечания

1. *Паперный З.* Записные книжки Чехова. М., 1976.
2. От редакции // *Неизданный Достоевский.* Записные книжки и тетради 1860–1881 гг.: Лит. наследство. М., 1971. Т. 83.
3. *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990. Здесь и далее в тексте цитируется это издание с указанием в круглых скобках номера тома и страницы.
4. *Розенблюм Л. М.* Творческие дневники Достоевского // *Неизданный Достоевский.* Записные книжки и тетради 1860–1881 гг. С. 13–15.
5. *Чехов А. П.* Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1980. Т. 17.
6. *Довлатов С.* Собр. прозы: В 3 т. СПб., 1993. Т. 3.
7. *Твардовский А.* Рабочие тетради 1960-х годов // *Знамя.* 2000–2004. Здесь и далее в тексте в круглых скобках указываются год, номер и страница журнала.
8. *Ерофеев В.* Оставьте мою душу в покое. М., 1995.
9. *Этштейн М.* После карнавала, или Вечный Венечка // *Ерофеев В.* Оставьте мою душу в покое.
10. *Лосев Л.* Русский писатель Сергей Довлатов // *Довлатов С.* Собр. прозы: В 3 т. Т. 1.